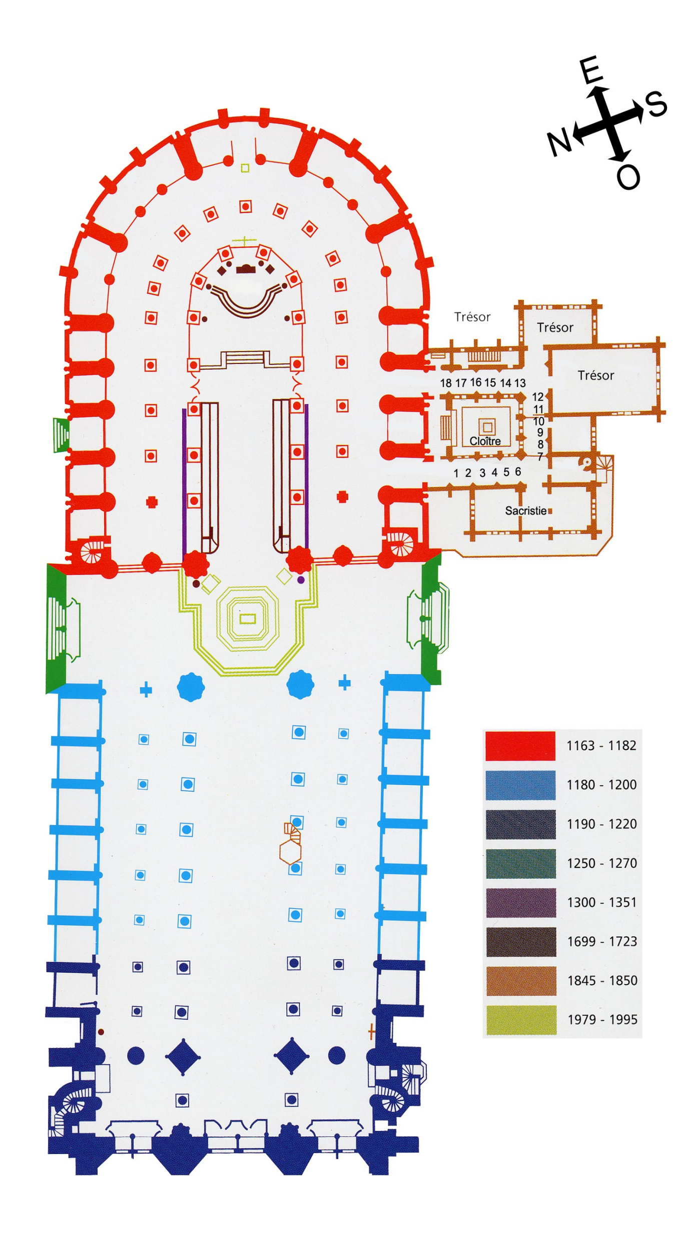
Les vitraux du cloître de la cathédrale Notre-Dame de Paris.

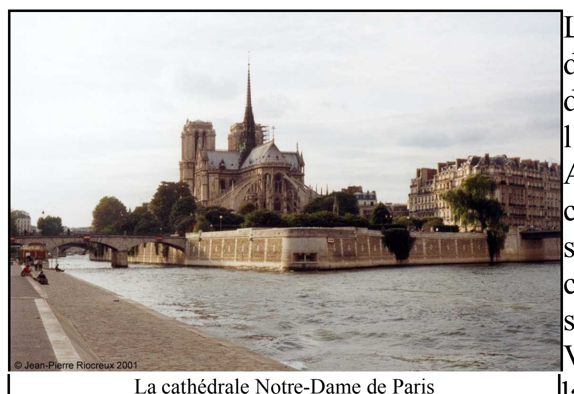


Jean-Pierre Riocreux

Plan de la cathédrale Notre-Dame de Paris et position des vitraux étudiés (1, 2, 3, …)



Introduction



La cathédrale Notre-Dame de Paris

Les dix-huit vitraux, groupés deux par deux, de la sacristie de Notre-Dame de Paris sont l'œuvre du maître verrier Alfred Gerente, sur des cartons de Louis Steinheil. Ils sont disposés à l'entour du cloître, inclus dans la sacristie adjointe par Eugène Viollet-le-Duc à l'édifice de la cathédrale, et datent des années 1850.

Ils ne sont pas ouverts à la visite publique.
Ils n'ont pas fait, à ce jour, l'objet d'une étude d'ensemble. Leur intérêt est cependant multiple.

Cet intérêt réside d'abord dans les circonstances historiques précises où s'inscrit le travail de Viollet-le-Duc, aux lendemains encore proches de la destruction de l'ancienne sacristie, lors du sac du palais de l'archevêché de Paris, en 1831, et dans le cadre de la réhabilitation, voulue par les pouvoirs publics, du sanctuaire. Que l'ensemble soit consacré à sainte Geneviève et à elle seule ne saurait d'autre part être considéré comme indifférent. L'œuvre n'est-elle pas fille d'une époque, d'un engouement et presque d'une politique ?


Le Trésor et la sacristie adjoints à la cathédrale par Viollet le Duc entre 1845 et 1850

La facture de ces vitraux ne mérite-t-elle pas, ensuite, un regard a la fois technique et critique, la situant dans l'évolution de l'art du maître verrier ?

Enfin, il est essentiel de mettre en perspective l'iconographie de ces œuvres, tant dans l'espace, par évocation de vitraux contemporains, que dans la dimension historique, antérieure et postérieure.

Nous étudierons donc d'abord la mise en place, historiquement parlant, de cet élément de patrimoine.
Nous irons ensuite à la description de chacun des vitraux, en examinant attentivement les techniques, et à la recherche de la signification de l'ensemble.
Enfin, la perspective s'élargira comme il a été indiqué.

Origines historiques

La construction de la nouvelle sacristie est ancrée à l'entreprise générale de restauration du monument. Les dix-huit vitraux qui lui servent d'ornement, œuvre de pure création, procèdent de la même vision et suivent la même perspective que l'ensemble du chantier : la remise en son état de gloire du sanctuaire, au sortir des irrespects, des disgrâces et des ruptures de la période révolutionnaire.



Vue du cloître côté sud

Retenons l'année 1831, qui, pour notre sujet, marque une date importante et à double titre : c'est, d'une part, avec la destruction et le pillage du palais archiépiscopal le 14 février, la disparition physique des murs de l'ancienne sacristie ; c'est, d'autre part, avec l'achèvement de la publication de *Notre-Dame de Paris*, le grand engouement suscité à l'entour du monument dans de larges couches de la population par le roman de Victor Hugo.

Le premier événement, éliminant toute trace du passé, ouvre les voies à la liberté des hommes de l'art et des créateurs ; le deuxième leur confère impulsion et, si l'on ose écrire, mandat d'œuvrer.
Si l'on veut élargir le point de vue, est-il besoin de rappeler que s'élabore à cette époque en France, sur une ou deux dizaines d'années, « l'intuition qu'il existe un patrimoine monumental essentiel à l'existence nationale », pour reprendre une formule d'André Chastel ?[1]

La traduction officielle de ce fait apparaît dans la notion même, qui naît alors, de « monument historique ». Il s'en suit la mise en place, sous la Monarchie de Juillet, de l'appareil administratif correspondant : Comité historique des arts et des monuments, puis, en 1837, Commission des monuments historiques, Inspection générale des monuments historiques, créée en 1830, dont le titulaire prestigieux, de 1834 à 1860, sera Prosper Mérimée.

C'est dans ce grand mouvement, populaire et officiel à la fois, que s'inscrit la restauration de la cathédrale de Paris. En 1844, les travaux en sont confiés aux architectes lauréats du concours organisé à cet effet, Jean-Baptiste Lassus et Eugène Viollet-le-Duc. Ouverts par la loi du 10 juillet 1845, ces travaux dureront près de vingt années et à travers trois régimes, jusqu'en 1864. La mort de Lassus, en 1857, laissera Viollet-le-Duc seul maître du chantier parisien, comme il le sera des chantiers des cathédrales d'Amiens, de Carcassonne, de Clermont, de Reims, et comme il l'avait été, au début de sa carrière, du chantier de Vézelay. N'oublions pas que, de 1853 à 1874, l'architecte est membre du Comité des inspecteurs généraux des édifices diocésains, placé auprès du Service du même nom, lequel se voit chargé de l'entretien et de la restauration des évêchés, cathédrales et grands séminaires.

[1] **La notion de patrimoine,** Chastel, André ; in Les lieux de mémoire, II La Nation, 2, Le patrimoine, sous la dir. de Pierre Nora, p. 424, Gallimard, Paris, 1992. ISBN : 2-07-072304-6.

A un degré non exclusif, mais privilégié, la restauration monumentale – et pas seulement celle des édifices religieux –, c'est lui. Par la pratique et les chantiers, on vient de le voir. Par la réflexion ensuite, dont témoigne, entre autres, l'article *Restauration* du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*.[2]

Ne retenons de ce long exposé que les quelques principes de base et, d'ailleurs, de bon sens, qui nous intéressent ici.

D'abord une exigence de rigueur, qui peut aller jusqu'à la recherche de l'idéal. « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ».[3] Aussi bien l'ajout des annexes fonctionnelles que sont la sacristie et le Trésor se fera-t-il en style néo-gothique, dans la continuité avec le monument.

Ensuite un pragmatisme qui sait tenir compte de la réalité existante. Or la réalité de l'édifice est d'être une structure d'ensemble, fille de campagnes multiples et de périodes plurielles, avant même d'être cataloguée dans un style ou rattachée à une école. « Chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurés dans le style qui leur appartient, non seulement comme apparence, mais comme structure. »[4] D'où des difficultés aiguës à l'heure de la restauration : « Souvent des monuments ou des parties de monuments d'une certaine époque et d'une certaine école ont été réparés à diverses reprises… De là des embarras continuels. S'il s'agit de restaurer et les parties primitives et les parties modifiées, faut-il ne pas tenir compte de ces dernières et rétablir l'unité de style dérangée, ou reproduire exactement le tout avec les modifications postérieures ? »[5]
Il convient de ne pas aller à l' « adoption absolue d'un des deux partis »[6] et d'adapter les choix aux « circonstances particulières ».[7]
Viollet-le-Duc fournit l'exemple suivant. Des voûtes d'une nef du XIIe siècle, qui menacent ruine, ont déjà elles-mêmes été antérieurement refaites, aux lieu et place des voûtes d'origine, défaillantes : doit-on, aujourd'hui, aller à la reconstruction en l'état premier ? Il se trouve que ces voûtes reconstruites, « d'un caractère étranger aux premières… sont remarquablement belles. Elles ont été l'occasion d'ouvrir des verrières garnies de beaux vitraux… Détruira-t-on tout cela pour la satisfaction de rétablir la nef primitive dans sa pureté ? »[8]
Une indication nous est ici donnée ; le restaurateur devra choisir de conserver l'état d'une ancienne restauration si celle-ci présente un intérêt historique, technique ou artistique. L'architecte des parties rapportées fera naturellement de même, s'agissant du Trésor et de la sacristie.

Une indication annexe nous intéresse aussi. Il est fait mention de « verrières garnies de beaux vitraux ». Au suprême degré, Viollet-le-Duc se préoccupe de la luminosité et de la couleur : n'a-t-il pas fait, dans le cadre de la restauration proprement dite, créer de nouveaux

[2] **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle par E.Viollet-le-Duc Architecte,** Viollet-le-Duc, Eugène ; tome 8, pp.14-34, Bibliothèque de l'image, Paris, 1997.

[3] Ibid., p.14.

[4] Ibid., p.23.

[5] Ibid., p.23.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] Ibid.

vitraux pour les fenêtres du chœur, les chapelles du déambulatoire, les galeries du transept ?
Il en va, bien évidemment, de même pour ce qui concerne l'ajout. On sait combien l'architecte est attentif à maîtriser le détail, combien aussi il a pour principe de faire appel aux meilleurs des spécialistes.

Cela vaut, en particulier, dans l'art du vitrail, auquel, on le remarquera, le tome neuvième du *Dictionnaire raisonné* consacre près de quatre-vingt-dix pages[9], et qui fait, à l'époque, l'objet d'un authentique et important renouveau, aussi bien dans la conception que dans la pratique. Viollet-le-Duc l'écrit à juste titre : « Personne n'ignore les tentatives faites depuis une trentaine d'années pour rendre à la peinture sur verre un éclat nouveau. Nos verriers les plus habiles ont fait parfois d'excellents pastiches ; ils ont complété d'anciennes verrières avec une perfection d'imitation telle qu'on ne saurait distinguer les restaurations des parties anciennes. Ils ont donc ainsi pris ample connaissance des procédés, non seulement de fabrication matérielle, mais d'art, appliqués à ces sortes de peintures. Ils ont pu reconnaître les qualités remarquables des anciens vitraux comme effet décoratif et harmonie, et la perfection, difficile à atteindre, de certains procédés d'exécution, l'habileté matérielle des ouvriers, et apprécier le style des maîtres, si bien approprié à l'objet. »[10]
Et de citer, parmi les pionniers de cette redécouverte du vitrail et de cette immersion renouvelée, par-delà une rupture de plusieurs siècles, dans l'art originel du maître verrier, Alfred Gerente et Louis Steinheil. Le premier a été appelé à restaurer les fenêtres de l'abbaye de Saint-Denis et le deuxième la Sainte-Chapelle.

9 **Article Vitrail,** ibid., pp.373-462.

10 Ibid., p.384.

L'un et l'autre opéreront pour créer les vitraux de la sacristie nouvelle.

Louis Steinheil est un des maîtres les plus connus du siècle. De 1845 à 1858, il a œuvré sur un chantier considérable, celui de la restauration des vitraux de la cathédrale de Bourges, de concert avec Nicolas Coffetier et Etienne Thévenot. On lui doit encore, outre le travail de restauration à la Sainte-Chapelle, et à Notre-Dame même, le vitrail de la Chapelle Saint-Georges.

Alfred Gerente est, quant à lui, un des autres grands noms de la corporation.



Vue extérieure des vitraux du cloître

Leur coopération, sous la houlette exigeante de Viollet-le-Duc, sur la base de techniques à la fois retrouvées et renouvelées, donnera naissance aux neuf paires de vitraux de la nouvelle sacristie.

Les techniques sont à la fois retrouvées et renouvelées. Revenons, pour y voir mieux, à l'article *Vitrail* du *Dictionnaire raisonné*.

« Ce qui a été oublié pendant plusieurs siècles, ce sont les seuls et vrais moyens qui conviennent à la peinture sur verre, moyens indiqués par l'observation des effets de la lumière et de l'optique,

moyens parfaitement connus et appliqués par les verriers des XIIe et XIIIe siècles, négligés à dater du XVe, et dédaignés depuis. »[11]

La méprise, qui conduit aux échecs et aux impasses, n'est-elle pas de confondre la peinture sur verre et la peinture sur fond opaque ? « Vouloir reproduire ce qu'on appelle un tableau, c'est-à-dire une peinture dans laquelle on cherche à rendre les effets de la perspective linéaire et de la perspective aérienne, de la lumière et des ombres avec toutes leurs transitions, sur un panneau de couleurs translucides, est une entreprise aussi téméraire que de prétendre rendre les effets des voix humaines avec des instruments à cordes. »[12] Et pour souligner l'existence d'une sorte de barrière infranchissable entre ces deux branches de l'art, Viollet-le-Duc ose une autre comparaison de la plus grande force. « Il y a presque autant de distance entre la peinture dite de tableaux, la peinture opaque, cherchant à produire l'illusion, et la peinture sur verre, qu'il y en a entre cette même peinture opaque et un bas-relief. »[13]

Le commandement premier procède en ligne droite de cette indépassable réalité. « Le rayonnement de couleurs translucides dans les vitraux ne peut être modifié par l'artiste ; tout son talent consiste à en profiter… La peinture translucide ne peut se proposer pour but que le dessin appuyant aussi énergiquement que possible une harmonie de couleurs, et le résultat est satisfaisant comme cela. »[14]
Place donc à la lumière et aux couleurs ! A elles de permettre au vitrail d'acquérir rayonnement, harmonie et signification !

[11] Ibid.

[12] Ibid.

[13] Ibid.,p.385.

[14] Ibid.

Telle est la feuille de route donnée par Viollet-le-Duc à Gerente et à Steinheil.

Le reste procède de l'exécution. Dessin sur les cartons, qui ont remplacé les tables du Moyen Age, désignation sur ces cartons des tons du verre par des signes portant lettres et chiffres, travail au pinceau sur ces verres, maintien en place du vitrail par des plombs sertissant chaque morceau de verre, tout en accusant le dessin et séparant les couleurs par un trait ferme, « condition nécessaire à l'effet harmonieux des tons translucides »[15] : c'est le cœur du message, descriptif et prescriptif à la fois, de Viollet-le-Duc.
Il y a encore plus important. C'est de « régler le bleu ». La lumière l'exige et cela s'impose à l'artiste.
« Après avoir étudié nos plus belles verrières françaises, on pourrait établir qu'au point de vue de l'harmonie des tons, la première condition pour un artiste verrier est de savoir régler le bleu. Le bleu est la lumière dans les vitraux, et la lumière n'a de valeur que par les oppositions. Mais c'est aussi cette couleur lumineuse qui donne à tous les tons une valeur. Composez une verrière dans laquelle il n'entrerait pas de bleu, vous n'aurez qu'une surface blafarde ou crue, que l'œil cherchera à éviter ; répandez quelques touches bleues au milieu de tous ces tons, vous aurez immédiatement des effets piquants, sinon une harmonie savamment conçue. »[16]

La lumière, le rayonnement, la couleur et le bleu : c'est à l'entour de ces quatre réalités que s'ordonnera, pour l'essentiel, le travail. De première importance est aussi la manière d'obtenir les feuilles de verre, de même que la cuisson et, s'il le faut, double cuisson qui permet d'obtenir d'autres teintes. Citons aussi les renforts d'ombres,

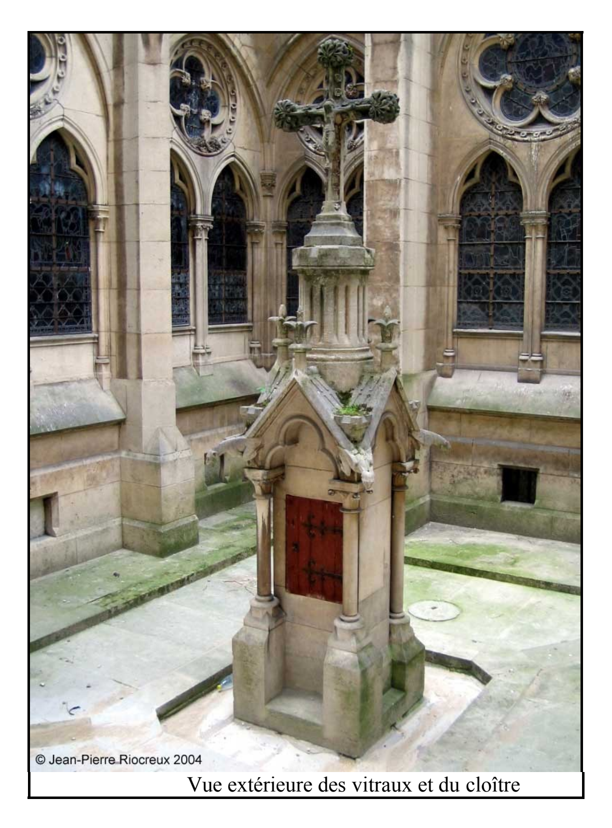
[15] Ibid.

[16] Ibid.,p.398.

demi-teintes, mise en plomb et traitement des bordures, tel que les décrit dans son ouvrage *Diversarum artium schedula*, datant sans doute du XIIe siècle et repris par l'architecte, le moine Théophile Mais lumière, rayonnement, couleur et bleu sont la base.

L'architecte conclut son article sur le vitrail en déplorant la disgrâce dans laquelle est tombé l'art du coloriste, « cet art décoratif par excellence ».[17] « Il nous paraît qu'il y a, dans cet art de la décoration translucide, des ressources qu'on pourrait utiliser de manière plus large qu'on ne le fait de nos jours. Dans un climat comme le nôtre, où la lumière du soleil est souvent voilée, où les intérieurs des édifices et des habitations ne sont éclairés que par un jour blafard, il était naturel qu'on cherchât à colorer cette lumière pâle. C'était là un sentiment de coloriste. Nous avons laissé étouffer ce sentiment. »[18]

Observons le travail des coloristes sur les vitraux de la nouvelle sacristie.



Vue extérieure des vitraux et du cloître

17 Ibid.,p.462.

18 Ibid.

Les dix-huit vitraux

Sur trois des côtés du cloître se disposent des ouvertures en ogives, au nombre de dix-huit, à raison de six pour chacun des trois côtés : est, sud et ouest, le côté nord, aveugle, donnant sur l'édifice proprement dit de la cathédrale.

Ces ouvertures sont surmontées de roses à quatre ou à six lobes.

Elles sont bridées par des armatures (barlotières) et des tringlettes (vergettes) métalliques.



Les arcatures du cloître

C'est dans les espaces délimités par ces ouvertures que prennent place les vitraux réalisés par Alfred Gérente d'après les cartons dessinés par Louis Steinheil.

Chaque vitrail est composé de plusieurs registres :

- un registre central, où sont représentées des scènes de la vie de la sainte ; ce registre est coiffé d'une frise figurant la cité des hommes, sous la forme de toits et de maisons ; cette frise est différente selon les vitraux ;
- au-dessus et au-dessous de cet élément central, cœur du vitrail, un fond de dessins géométriques, dont les couleurs et les formes varient avec les vitraux ; à l'entour de ces motifs se développe une frise décorative, différenciée elle aussi ;
- tout au bas du vitrail, une inscription en latin, portant légende de la scène représentée.



Verrière n°1

Le contenu en est rigoureusement descriptif. L'écriture en est imitée des inscriptions médiévales en majuscules gothiques. La lecture s'en révèle parfois malaisée.
On transcrira, pour chaque vitrail, ce qui a pu être déchiffré. On joindra une traduction sommaire, comme l'est le texte lui-même.

Sur chaque vitrail figure une seule scène, traitée soit en un ensemble unique en continuité de la gauche vers la droite, de part et d'autre de la barlotière centrale, soit en deux dessins consacrés au même thème, indépendants l'un de l'autre et lisibles, eux aussi, de gauche à droite.
Ces thèmes s'articulent, de façon aussi fidèle qu'il est possible, au déroulement de la chronologie, à la geste de Geneviève et singulièrement à deux de ses versants : le versant parisien et le versant miraculeux.
Il faut aller à une reconnaissance de chacun des moments de cette geste pour arriver a en avoir une vue d'ensemble.

Fig. 01 : Naissance de sainte Geneviève



Fig. 02 : Geneviève rencontre saint Germain et saint Loup



Fig. 03 : Geneviève rend la vue à sa mère



Fig. 04 : Le songe de Geneviève



Fig. 05 : Geneviève calomniée



Fig. 06 : Geneviève rassure les Parisiens



Fig. 07 : Geneviève prie pour détourner Attila de Paris



Fig. 08 : Le miracle du cierge



Fig. 9 : Geneviève fait gracier des condamnés à mort



Fig. 10 : Geneviève conseille Childéric



Fig. 11 : Geneviève guérit un infirme et ressuscite un catéchumène



Fig. 12 : Geneviève chasse le démon



Fig. 13 : Geneviève distribue du pain



Fig. 14 : Geneviève guérit des aveugles



Fig. 15 : Geneviève abreuve les ouvriers de Saint-Denis


© Jean-Pierre Riocreux 2004

Fig. 16 : Geneviève protège ses ouvriers de la pluie



Fig. 17 : Geneviève mise au tombeau



Fig. 18 : Procession de la châsse de sainte Geneviève



Le premier moment est, il va sans dire, celui de la naissance de Geneviève, en latin Genovefa. (cf. Fig. 01)

Sur cette scène unique, l'intérieur de l'habitation est marqué par des piliers, des arcades, un mur de fond. L'enfant nouveau-né,

personnage central, se voit déjà nimbé d'une auréole : c'est ainsi que, toujours, dans la série, sera représentée la sainte. D'autres personnes occupent le cadre : la mère, Gerontia, alitée sous le drapé de la literie ; le père, Severus, installé sur un siège ; un évêque, nimbé lui aussi et portant livre et mitre, saint Germain d'Auxerre ; une femme, assistante ou sage-femme ; enfin et à la partie supérieure, trois personnages de l'ordre céleste, des anges auréolés, dont l'un montre du doigt l'enfant.
Cet intérieur domestique cossu ne reflète-t-il pas la grande aisance de la famille de la sainte, famille de l'aristocratie gallo-romaine, puissante et riche en biens-fonds, tirant d'abondants revenus de ses vastes domaines et en particulier de ses terres à blé de la région briarde de Meaux ?
Au plan de la facture, les fonds sont bleus. Apparaissent peu de couleurs vives, les vêtements étant traités en blanc ou en bleuté. S'imposent, en revanche, par la vivacité de leur coloris, les éléments majeurs que sont : les auréoles, les bandelettes emmaillotant le nouveau-né, la mitre et les ornements épiscopaux, comme aussi les chapiteaux et les bases des piliers.
La frise est traitée en rouge, orangé et bleu. Elle s'orne de grappes de raisin.
Nous voici introduits, dès la première scène de la série, et dans la réalité de l'histoire et dans le merveilleux du surnaturel. Les artistes ont su se donner les moyens de restituer sans contre-effets la rencontre de l'un et de l'autre.
Inscription : FELIX SORTUS GENOVEFA # TESTA GERMANO PRESULE QUOD PREVIDIT IN SPIRITU # RERUM PROBATURA
Heureuse est Geneviève dès son arrivée en ce monde. Ce qu'en esprit prévoit Germain se révèlera demain la réalité.

La deuxième scène se lit en deux temps. (cf. Fig. 02) C'est la première rencontre avec saint Germain, l'évêque d'Auxerre, qui transite par Paris sur le chemin de la Grande-Bretagne, où sa mission l'appelle, dans le cadre de la lutte contre l'hérésie pélagienne[19]. Sur un des côtés, il est accompagné d'un de ses confrères, saint Loup, évêque de Troyes. Sur l'autre registre, il est seul, en la compagnie de Geneviève et de ses père et mère.
Traitée sur décor d'arcades et sur fonds bleus, la scène veut signifier l'importance extrême de cette rencontre et de l'espèce de consécration de l'enfant par l'autorité épiscopale, autorité dont les attributs – les crosses – se voient dans un grand relief. Cette consécration est fortement soulignée dans le récit de la vie de la sainte, évoquant l'épisode, concomitant, de la remise par saint Germain à l'enfant d'une pièce de bronze trouvée sur le sol et portant l'image de la croix : viatique à garder au cou, comme manifestant la volonté de Dieu.
La frise est identique à celle du premier vitrail.
Inscription : SIC AD PACTUS VIRGINE PRO PUDORIS SIGNACULO # NUMU SUSPENDIT INSIGNE CRUCIS XCRIST QNCENSO SPONSA NUBA DULCI VIRGO COLIGAT
En signe distinctif et pour marquer qu'elle engage son honneur, Germain suspend une pièce de monnaie portant l'effigie du Christ au cou de la jeune fille, qui se promet, telle une épouse, à Dieu.

Le troisième vitrail s'adresse lui aussi à nous en deux temps. (cf. Fig. 03)
Le temps du récit historique, à gauche. La scène de la gifle signifie la réprobation maternelle devant la volonté de sa fille de se rendre à l'église et de tenir ainsi scrupuleusement la promesse faite à

[19] Du nom de Pélage. Cette hérésie qui se développe aux alentours de 380 se réfère à un Dieu qui donne une loi morale aux hommes mais leur laisse le libre arbitre. Le péché originel est donc nié : les enfants de parents chrétiens ne doivent pas nécessairement être baptisés. On retrouve cette hérésie en Afrique, dans le sud de la Gaule et en Grande-Bretagne.

Germain. Porte, tonnelle, mur animent un décor plus coloré et la scène n'est pas dépourvue de mouvement, ni même d'une certaine vivacité.
Le temps du surnaturel et du miracle, à droite. L'enfant apporte la guérison à sa mère, devenue aveugle à la suite de cet incident. Elle lui humecte les yeux avec de l'eau tirée par ses soins du puits et bénie par elle. Le puits, la corde, le seau font décor sur fond d'un bleu clair uni.
La frise est de bleu, rouge, orangé. Elle porte médaillon et croix.
Inscription : INSONTÉ MANU FERIES MATER PRIVATUR LUMINA OPEM VIRGO MATRI FERENS LUCIS DATURUM PRISTINA
Alors qu'elle n'est en rien coupable, sa mère porte la main sur Geneviève. Elle perd la vue. Le pouvoir de sa fille lui permet de revoir comme avant.

Le quatrième vitrail a pour thème le songe de Geneviève. (cf. Fig. 04)
La sainte, étendue sur son lit, voit en rêve un ange auréolé qui lui montre, en haut et à droite, le Paradis, pays des anges nimbés de leurs auréoles, où résident les âmes sauvées. Ces dernières sont représentées par des personnages dépourvus de tout habit, comme souvent dans l'art du Moyen-âge. Cette absence de toute vêture ne signifie-t-elle pas que c'est la personne qui porte sa propre valeur, et en aucune manière sa façon d'être habillée ou son apparence extérieure ? Est-ce pour cela que cet Eden est figuré en légèreté et en ondulations apaisantes ?
Tout en bas et à l'extrême droite, la réalité infernale fait contre-point, dans l'horrible, à ce séjour des élus. Gueule de monstre et flammes font cadre à la demeure des réprouvés. Cinq personnages y tiennent résidence. Ceux-là sont vêtus et bien vêtus. Leur vêture rappelle leurs fonctions : mitre épiscopale et couronne royale sont symboliques d'un statut. Ne le sont-elles pas aussi de la triste réalité humaine, laquelle se réduit chez certains de ceux qui en sont revêtus à ces attributs de la puissance et du pouvoir ? L'artiste suggère très fortement ce questionnement en accentuant de couleurs fortes les vêtements et les ornements des damnés, en forçant aussi le trait et la couleur sur le dragon verdâtre et dévorant. Là encore, Louis Steinheil réfère à une représentation gothique de l'enfer et utilise la couleur verte qui le caractérisait.
La scène, une des plus riches en symboles de la série, est entourée de la même frise que le troisième vitrail.
Inscription : MORBO JAM LABORAT GRAVI CELOS VIDET ET TARTARE SPLENDENTIN … BEATI MALI PERPERUNT TORMENTA
Souffrant d'une maladie grave, elle voit les cieux et l'enfer. Les bienheureux sont en splendeur, tandis que les méchants récoltent leurs tourments.

Le cinquième vitrail nous montre en deux tableaux quelle pouvait être la relation de Geneviève avec les habitants de la ville. (cf. Fig. 05)
Au registre de gauche, trois Parisiens, dont le visage, très expressif, trahit l'irritation et les mauvaises dispositions, tiennent à l'évêque Germain des propos de médisance sur Geneviève. La *Vie* de la sainte donne toute explicitation sur cet épisode.
En un premier temps, et c'est le sens du tableau de gauche, l'évêque s'enquiert, lors de son second passage à Paris, de Geneviève : il lui est répondu de mauvaise grâce et sur le ton de la dépréciation.
En un deuxième temps, et c'est le registre de droite qui le signifie, l'évêque se rend à la demeure de la sainte, très éprouvée de ce qu'elle reçoit comme des calomnies. Non seulement il la traite avec courtoisie, mais il la réhabilite aux yeux de ses compatriotes, auxquels il la confie.

Geneviève se trouve à genoux et en prière auprès de la lampe. L'artiste a ainsi fixé, dans la demi-teinte et la simplicité, le personnage désormais à la veille de ses grandes actions.
Aussi bien la palme apparaît-elle sur la frise, colorée en rouge, orange, vert et bleu.
Inscription : INVIDENTES PARISINI ZELUM IN RMINIA …D DEUM PRECES FUNDENTI GERMANUS DAT CONSILIA
L'oeil mauvais, des habitants de Paris l'accablent. Elle se répand en prières. Germain donne les conseils de la sagesse.

Au sixième vitrail, nous entrons tout justement dans l'histoire de la ville et dans le récit des actions de sa protectrice. (cf. Fig. 06)
Attila, roi des Huns, est en position de menacer Paris.
Sur le registre de gauche, assez haut en vives couleurs, les Parisiens, saisis d'effroi, bouclent leurs bagages. La sainte, livre en mains, les invite à se recueillir en prière avec elle. Elle réussit, au panneau de droite, à convaincre les quatre personnes présentes et à son écoute. Les figures sont quasiment figées, dans l'attitude de l'attention et de l'attente angoissée.
L'intercession de la sainte fait que l'envahisseur, tenu en échec à Orléans, choisit de ne pas attaquer Paris et de s'en retourner par le nord. Poursuivi par l'armée d'Aetius, il sera vaincu aux Champs catalauniques, c'est-à-dire au nord-ouest de Troyes.
La frise est semblable à celle du cinquième vitrail.
Inscription : M. TANT IN DIES BARBARI FUGERE VOLUNT NOSTRATES OPEM GENOFEVA CELI PROMITIT MANENT FIDENTES
Les barbares menacent de jour en jour. Les gens de chez nous veulent fuir. Geneviève leur promet les secours du ciel. Ils restent. Ils lui font confiance.

Le septième vitrail met en valeur un autre moment du même épisode. (cf. Fig. 07) Devant deux femmes en posture d'orantes au panneau gauche et devant trois femmes au panneau droit, Geneviève supplie Dieu par la prière, pour que la ville soit épargnée du fléau de l'invasion. La scène de droite a pour cadre l'église Saint-Etienne, située sur l'emplacement de la cathédrale actuelle : décor de sanctuaire, avec autel, calice, rideau.
La frise est en bleu et en violet-marron, avec présence de grappes de raisin.
Inscription : PIIS UNA CUM FEMINIS JEIUNDO CARNÊ FRANC… PRECE SEMULA LACRIMIS DEÛ PROPITIÛ REDDIT
Avec des femmes pieuses elle fait nourriture maigre. Grâce à ses prières et à ses larmes, la bienveillance divine est de retour.

Le huitième vitrail marque sur le parcours une étape d'importance. (cf. Fig. 08) L'intérêt en est triple.
D'abord, il associe la geste génovéfaine à la geste dionysienne. Saint Denis, autre saint de Paris, en était vénéré comme le premier évêque, et comme l'évêque martyr. C'est à Geneviève que revint l'initiative d'élever en hommage au saint évêque et martyr une basilique qui, abritant son tombeau, en perpétuât le souvenir et portât haut son nom et son renom. La sainte s'y rendait très souvent pour y prier, en dépit de la distance et des difficultés des chemins.
Faisant ce pieux déplacement en un jour pluvieux, elle a choisi – et c'est le deuxième intérêt de ce huitième vitrail – d'éclairer sa route à l'aide d'un cierge. Sur le panneau de gauche, accompagnée de deux femmes, elle chemine, un livre à la main, cependant que l'une des femmes porte un cierge. Dans le fracas de la pluie et sous la violence du vent, le cierge s'éteint. La sainte le prend en mains : il se rallume de lui-même et éclaire la route jusqu'à l'arrivée à la basilique.
Troisième aspect intéressant de la scène : le prodige tient du miracle et le surnaturel y intervient. C'est la lutte du démon et de

l'ange. Sur la gauche, un diable éteint le luminaire que, sur la droite, un ange auréolé rallume.
De ce thème et de sa représentation les enlumineurs ont fait un usage abondant et durable, comme ont fait aussi les verriers. Peuvent être évoqués ici, en rapprochement, les vitraux consacrés au même sujet iconographique dans les églises de Saint-Etienne-du-Mont à Paris, Saint-Martin-ès-Vignes à Troyes, Montmorency, Saint-Julien-du-Sault dans l'Yonne…
Le thème ici traité est central dans la dévotion à la sainte parisienne, amalgamant dans le même hommage ses vertus de protection, d'intercession et de prière.
Est-ce une volonté de l'artiste de marquer ici quelque originalité ? Les fonds sont légèrement différents, bleus certes, mais plus clairs et tirant sur le vert au registre gauche.
La frise est semblable à celle du septième vitrail.
Inscription : DUM PER NOCTAS AD ORANDUM # LUMEN EXTINGUIT LUCIFER EIUS MANU CERCUM # DIVUS ACCENDIT ALIGER
De nuit, sur le trajet vers le lieu de la prière, Lucifer éteint le luminaire. Un ange de Dieu le rallume.

Neuvième vitrail. (cf. Fig. 9) Les deux panneaux y déroulent le même épisode en un tableau unique. Sont ici célébrés, chez la sainte, la générosité et le sens du pardon.
A gauche, des captifs encordés sont emmenés au supplice hors les murs de la ville par les gardes du roi Childéric, présent lui-même, couronne en tête, à l'événement. A droite, la sainte, livre à la main. Les portes de la ville, que le roi avait pris la précaution de faire fermer, redoutant justement l'intervention de Geneviève, s'ouvrent d'elles-mêmes devant celle-ci. Elle obtient du roi que les malheureux soient épargnés. Barbare et païen, plutôt chef de bande que roi, Childéric aimait et redoutait à la fois Geneviève, qui faisait impression sur lui par son appartenance à l'aristocratie, par son énergie, par sa popularité dans la ville, par sa piété. « Le païen Childéric, roi des Francs, l'aimait d'une véritable vénération que je ne saurais exprimer » écrit l'auteur de la *Vie* de la sainte.[20]
Le décor est celui d'une architecture de ville forte et d'un urbanisme tout laïque.
La frise, en orange, rouge et bleu, voit s'enrouler les feuilles d'acanthe.
Inscription : REX CAPTIVOS DUCENS HOSTES PRECES AUGIT GENOFEVA … LAUNIT LUTETIA FORES ORAT VIRGO SUNT OPERTA
Le roi emmène des ennemis captifs. Geneviève le supplie sans relâche. Elle
Commande aux portes de la ville. Celles-ci s'ouvrent.

Le dixième vitrail fait suite au précédent dans la même inspiration. (cf. Fig. 10)
Geneviève y conseille le roi Childéric dans les décisions de justice. La scène est unique, la continuité étant assurée, de part et d'autre de l'axe central, par la main royale. La sainte fait face et front au souverain, en couronne, assis sur son trône rouge. Elle-même est nantie d'une auréole verte. Les condamnés, torses nus, et leurs gardes complètent ce tableau fortement expressif.
La frise est semblable à celle du neuvième vitrail.
Inscription : REGIUM FLECTIT FUROREM ALTAM PREDICTANS MERCEM RUMPENS CAPTIVITATÊ VICTRIX REMEAT IN URBEM
Elle fléchit la terrible colère du roi. Elle réclame ceux qui lui sont dus. Elle met fin à leur captivité. Elle a gagné. Elle revient dans la ville.

[20] **Vie de Sainte Geneviève** citée dans *Sainte Geneviève de Paris*, Dubois, Jacques (Dom), Beaumont-Maillet, Laure ; p. 44, Beauchesne, Paris, 1982. ISBN : 2-7010-1053-5

Le onzième vitrail nous ramène à la geste miraculeuse, si fertile en épisodes, du vivant de la sainte, comme aussi après sa mort, puisque Geneviève, dans les siècles à venir, sauvera Paris de l'inondation et guérira les foules du « mal des ardents ». (cf. Fig. 11)
Nous avons admiré, au second vitrail, la guérison de la cécité maternelle.
La sainte va ici plus loin, jusqu'à la résurrection d'un enfant catéchumène. L'enfant mort et sa mère en désarroi occupent la partie gauche.
A droite, par un autre miracle, la sainte rend à un infirme l'usage de ses bras.
Orange, rouge et bleue, la frise s'orne de la palme double.
Inscription : PIE PRECIBUS VIRGINIS # INFANTI VITA REDITUR INFIRMUS INSANABILIS MIRACULOSE SANATUR
Par sa piété et ses prières, elle rend la vie à un jeune enfant. Elle guérit miraculeusement un malade incurable.

La puissance miraculeuse de la sainte lui permet de commander aux éléments naturels. Le douzième vitrail en porte le témoignage. (cf. Fig. 12)
Dans les années 470-480, Paris connut la pénurie alimentaire, faute de trouver le blé nécessaire à sa subsistance. Geneviève, dans son office de protectrice, organisa une expédition à Arcis-sur-Aube pour aller chercher l'indispensable céréale. En raison de l'état pitoyable du réseau des chemins, c'est la voie fluviale qui fut choisie : la sainte, réquisitionnant bateaux et bateliers, décida de remonter la Seine.
Il advint qu'un arbre tombé dans le fleuve provoquait de vifs remous. Il manquait de faire couler les bateaux. Geneviève fit ramener ceux-ci près de la rive et, après avoir prononcé une prière, ordonna de couper à la hache cet arbre, que le courant emporta.
« On raconte, dit la *Vie*, que deux monstres bigarrés sortirent et qu'ils dégageaient une odeur si fétide que les passagers en furent incommodés pendant plus de deux heures. Par la suite personne ne fit naufrage en ce lieu… »[21]
Le merveilleux est ici rendu de façon saisissante : décoration plus fouillée et plus colorée, flots très stylisés, d'une inertie qui vaut menace potentielle. Bateau avec mât, voile, rame occupent, avec la sainte et un rameur, l'espace de gauche. A droite font horreur et terreur les visages difformes, cornus, griffus de diables aux corps de reptiles.
La puissance de la suggestion est à la hauteur de l'immensité des périls et de la grandeur des pouvoirs de la sainte.
La frise est semblable à celle du vitrail précédent.
Inscription : OBSTACULUM SIGNO CRUCIS NAVIGANTIBUS SUSTULIT
Du signe de la croix elle écarte l'obstacle devant les bateliers.

Le treizième vitrail est celui de la distribution des pains aux Parisiens affamés. (cf. Fig. 13)
Sur la gauche, Geneviève est tournée vers trois personnages qui tendent la main, l'un d'entre eux se tenant debout et les deux autres assis. Une femme porte une corbeille remplie de pains.
A droite, un homme distribue des pains, une corbeille sur l'épaule, une autre à ses pieds. Il tient un pain à la main, aux côtés de deux adultes et de deux enfants, dont l'un mange le pain qui vient de lui être donné.
Le fond, blanc à droite, foncé à gauche, met en valeur les objets essentiels, fortement colorés : paniers et pains, traités en jaune, en rose, en orange.
C'est le vitrail de la bienfaisance au service de la cité des hommes.

[21] Ibid., p.50.

La frise est en rouge, orange et bleu, avec palme et grappes de raisin.
Inscription : QUAM RIGOR TORQUERAT FAMIS CIBOS IN URBEM RETULLIT
La ville était torturée par la faim. Elle y fit entrer à nouveau de la nourriture.

Le quatorzième vitrail nous ramène au miracle. (cf. Fig. 14) Passant par Troyes après l'expédition d'Arcis-sur-Aube qui fait le sujet du douzième vitrail, Geneviève rencontre dans cette ville deux aveugles : une fillette de douze ans et un homme que « la vengeance divine avait frappé parce qu'il travaillait le dimanche. »[22] La sainte invoque la Trinité, trace sur les infirmes le signe de la croix : ils retrouvent l'usage de leurs yeux.
Six personnages, dont l'enfant miraculé, entourent la sainte. La scène est mise en pleine lumière, sur un fond intégralement vide.
La frise comporte des palmes et des grappes de raisin.
Inscription : SANAM EFFICIT PUELLAM VISUM CAECO RESTITUIT
Elle rend la santé à une jeune fille. Elle fait retrouver à un aveugle la vue.

Le quinzième vitrail renvoie à la construction de la basilique de Saint-Denis, déjà mentionnée, et à laquelle la sainte se voua et se dévoua sans compter. (cf. Fig. 15) La réminiscence évangélique est ici double. Un jour de labeur, et comme aux noces de Cana, la boisson vint à manquer : au désespoir des chefs du chantier, les ouvriers menaçaient de cesser le travail. Une cruche se trouvait là, contenant une faible quantité d'eau. Présentée à la sainte, la voici soudain pleine à déborder d'une boisson que la *Vie* ne nous dit pas transformée en vin, mais portée à la surabondance, comme les pains et les poissons du miracle de l'Evangile.
Le réalisme de la scène unique est frappant : décoration plus fouillée, présence du chantier très concrète, avec mur, toiture, ouvertures, outils. A gauche, deux cruches, l'une à terre, l'autre tenue par un homme. A droite, deux ouvriers portant une poutre attestent que le travail du chantier n'a pas été interrompu par l'incident.
Bâtir, et bâtir dans la continuité, au service de la cité divine, tel est le sens de ce quinzième vitrail, dont la frise est faite de motifs végétaux.
Inscription : DEO TEMPLUM ERIGITUR DEEST AQUA SAVIT SITIS ALTISSIMUS IMPLORATUR # SITIM SERVAT ARTIFICIS
Pendant que l'on construit à Dieu son église, l'eau vient à manquer. La soif se fait cruellement sentir. On vient implorer Geneviève. Elle soulage la soif d'un ouvrier.

La scène représentée au seizième vitrail, quoique liée au thème de l'approvisionnement de la ville, et au rôle de la sainte bienfaitrice dans ce domaine, est une scène authentiquement campagnarde. (cf. Fig. 16)
Sur ses terres briardes, Geneviève protège ses moissonneurs des méfaits de la pluie.
Décor coloré : arbre, blé sur pied et en gerbes, arc-en-ciel. Trois ouvriers, munis de faucilles, sont à l'œuvre, cependant que Geneviève est en prières devant la pluie dont on voit au fond les gouttes tomber.
Voilà une scène d'une rusticité bien venue, au sein d'une série d'images urbaines.
La frise est semblable à celle du vitrail précédent.
Inscription : LARGAM AVERTIT PLUVIAM ARATOR MESSEM COLLIGIT

[22] Ibid., p.51.

Elle détourne une pluie violente. L'homme de la terre peut ramasser sa moisson.

Le dix-septième vitrail nous amène au terme terrestre de la geste ainsi déroulée : la mort de la sainte, à l'âge avancé de plus de quatre-vingts ans. (cf. Fig. 17)
La scène est celle de la dépose, dans un sarcophage, du corps enveloppé dans un linceul, entouré de bandelettes, le visage recouvert d'un voile portant une croix, toujours auréolé.
Cinq personnages en tout et pour tout, dont un prêtre et un assistant, sont présents. L'environnement matériel est, lui aussi, réduit à sa plus simple expression : deux livres, l'un ouvert, l'autre fermé, un crucifix, un seau d'eau bénite.
L'artiste ne se serait-il pas inspiré d'une scène de même nature représentée sur un vitrail de la basilique Saint-Urbain de Troyes ? Là encore le visage est recouvert d'un voile portant une croix.
Cette fin terrestre dans la simplicité était datée du troisième jour de l'année, le 3 janvier.
La frise comporte des palmes et d'autres éléments végétaux.
Inscription : DIERUM PLENA DIVINO # REDDIT AUCTORI SPIRITUM CONFIDENS PATROCINIO TURBA CURRIT AD TUMULTÂ
Au terme d'une longue vie, elle rend au divin maître son esprit. Confiante en sa protection, la foule accourt à son tombeau.

Cette même journée calendaire fut très vite l'occasion d'un culte qui s'est perpétué jusqu'à notre époque. (cf. Fig. 18)

Ce culte s'ordonne autour de la châsse reliquaire de la sainte et, surtout, de la procession organisée en l'honneur de cet objet religieux vénéré entre tous.
Le vitrail dernier montre cette châsse portée par deux personnages.



Rose sud

Elle est en forme de sanctuaire. Elle est pieusement entourée par un évêque, deux prêtres et cinq personnes en prière.
Le coloris très vif de ce vitrail clôt en splendeur la série, tout en l'ouvrant à la fois sur l'outre-tombe et sur la suite de l'histoire des hommes.
La frise est semblable à celle du vitrail précédent.
Inscription : MORTI MORBIS DEMONS ET ELEMENTIS IMPŔT # SIC GEŃ PRECIBUS # NATURE LEGES SUPER … UIS SACER URBA NOSTAT OPE… VIRGNS QUE PRU… IN SE VIDERAT ESTUS INTERNÊ FOMITIS
Par ses prières, elle commande à la mort, aux maladies, aux éléments. Sa force sacrée surpasse les lois de la nature.

La mise en perspective

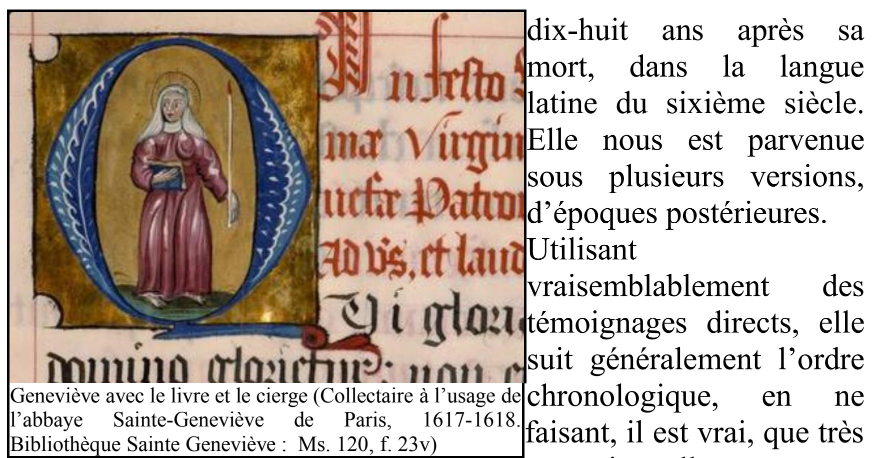
L'ensemble ainsi décrit répond à une commande publique et même à une commande politique.
Il s'inscrit d'autre part dans une époque de recherche et d'innovation, de cheminement vers la qualité. Contemporaine, l'haussmannisation de Paris, œuvre personnelle de Napoléon III, veut faire, pour la cité des hommes, du fonctionnel, du grandiose, mais aussi du qualitatif. Cette même recherche qualitative n'inspire-t-elle pas le travail, à la fois de rénovation et de mise à jour, dans la cité religieuse, cœur de la ville et source, historique, culturelle et spirituelle de la cité terrestre ?
Les dix-huit vitraux sont bien ceux de la ville et de sa sainte patronne.
Et d'abord, ils sont bien ceux de la nouvelle sacristie de la cathédrale, dédiée à Notre-Dame, à Paris.
On remarquera comme un signe de cette appartenance essentielle le fait suivant, qui n'est ni de détail ni de hasard.
Une seule et unique des roses qui surmontent les scènes de la vie de Geneviève figurant aux vitraux du cloître se trouve être historiée. C'est la rose à six lobes de l'ogive centrale, au côté sud.

Il y est représenté, dans la sobriété des couleurs rouge, bleu et jaune, le couronnement de la Vierge par un Christ sur son trône, reconnaissable au nimbe crucifère dont est entourée sa tête. Cette vision, qui s'impose par son unicité et par sa situation centrale, tout en s'opposant aux autres roses, traitées en motifs strictement décoratifs, ne se veut-elle pas symbole d'autorité tutélaire et, c'est le mot ici adéquat, de couronnement, en surplomb du récit déroulé sur les vitraux en lancettes eux-mêmes ? N'y a-t-il pas là comme un appel et un rappel, en survol à la geste génovéfaine proprement dite ?

Venons en à cette geste.

Comment ne pas l'interpréter autrement et mieux qu'en geste à la fois parisienne et surnaturelle, enracinée dans le terreau le plus local et ouverte au grand large de l'au-delà ? Comment ne pas croire que les commanditaires, le maître de l'œuvre et les artistes ont cherché la plus grande proximité de la tradition, la plus grande fidélité aux origines premières ?
On observera, sans s'y attarder, l'absence totale du thème, tardivement inventé et apparu (vers le milieu du XVe siècle), de la Geneviève bergère, portant la houlette et gardant son troupeau, qui sans conteste n'a rien à voir, aux yeux des commanditaires, du maître de l'œuvre et des artistes, avec la ville et avec sa sainte protectrice.
Il est sans doute plus intéressant, et il n'est à coup sûr pas indifférent que le personnage, jamais, ne soit représenté sous l'habit de la religieuse que, vierge consacrée, elle fut sa vie durant. Ce choix, en quelque sorte négatif, est certainement porteur de signification. Fût-elle auréolée du nimbe, la sainte est totalement présente à la cité et au service de celle-ci. Elle est de la cité. La personne religieusement consacrée est dans la cité. Mais elle y vit séparativement, sous la discrimination du vêtement. La différence des situations n'est-elle pas essentielle ? C'est ce qu'enregistrait, en tout cas, la tradition du culte de Geneviève.
S'inscrire dans cette tradition première suppose une inspiration directement recueillie à ses sources.

La première source, que nous avons à plusieurs reprises évoquée, n'est autre que la *Vita*, la *Vie* de la sainte, censée avoir été écrite


Geneviève avec le livre et le cierge (Collectaire à l'usage de l'abbaye Sainte-Geneviève de Paris, 1617-1618. Bibliothèque Sainte Geneviève : Ms. 120, f. 23v)

dix-huit ans après sa mort, dans la langue latine du sixième siècle. Elle nous est parvenue sous plusieurs versions, d'époques postérieures. Utilisant vraisemblablement des témoignages directs, elle suit généralement l'ordre chronologique, en ne faisant, il est vrai, que très exceptionnellement référence précise à l'histoire d'ensemble de la période.

Une source seconde est le lectionnaire, le livre où étaient consignés les textes de lectures faites aux chœurs des églises : il contient de très nombreux abrégés de la vie des différents saints.

La *Légende dorée*, écrite par Jacques de Voragine au déclin du XIIIe siècle, qui constitue la troisième source, apparaît, à maints égards, comme une « édition populaire », dirait-on aujourd'hui, du lectionnaire, à l'usage du peuple chrétien. Pour celui-ci, dans l'ordinaire des jours et dans les imaginations et les têtes, les saints, héros, patrons, intercesseurs, pesaient d'un tout autre poids que les puissants et les rois : pas d'autre épopée, pour ce public, que surnaturelle, pas d'autre récit que sacralisé.

Ce récit, déroulé par les sculpteurs, les enlumineurs, les verriers, comme il pourrait l'être sur le rouleau d'un parchemin, la bande dessinée d'un livre ou d'une publication périodique, ou dans un film, nous en avons décrit, pour la sacristie de Notre-Dame, les épisodes.

Revenons, au-delà du cadrage chronologique, sur les trois domaines d'activité par lesquels se manifeste sur le verre la sainteté du personnage.

Verrière de Saint-Julien-du-Sault

La prière d'abord. La grande et profonde piété de Geneviève transparaît sur toutes les images, que sa dévotion s'exprime dans les attitudes propres de l'oraison ou de la supplication, ou, plus simplement et plus fréquemment, qu'elle inspire l'ensemble de ses faits et de ses gestes. La lecture que nous avons faite vitrail par vitrail l'a montré à suffisance, depuis la rencontre avec l'évêque Germain et l'incident de la gifle jusqu'à la prière pour les moissonneurs, en passant par les pieux exercices avec les femmes de Paris, en l'église de Saint-Etienne ou sur la route de Saint-Denis.

Prenons en compte l'un des procédés dont l'artiste a, de façon insistante et répétitive, fait usage pour présenter dans toute sa valeur et tout son sens, cette fonction, si l'on ose écrire, de la sainte.
Ce procédé, c'est, on l'a vu, la valorisation, par la couleur et l'éclat de la lumière, des deux attributs privilégiés de la sainte : le livre et le cierge.

Le livre symbolise les textes sacrés, la connaissance de ces textes, la foi en la révélation, la pratique quotidienne de la dévotion.
Le cierge est symbole de lumière, de sagesse et de continuité dans la lumière et dans la sagesse. Telles les vierges sages de l'Evangile, Geneviève veille avec la plus grande attention à ce que jamais la lumière ne s'éteigne. Rappelons que, sur une miséricorde provenant de l'abbaye Saint-Loup de Troyes et conservée au musée de cette ville, la sainte est munie de la lampe à huile de la parabole.
Cette sagesse s'inscrit sur un double registre.
Registre de l'humain en premier lieu, et le dixième vitrail y réfère, qui nous montre la sainte conseillant le roi Childéric[23] dans ses décisions de justice.
Registre du divin ensuite, auquel nous introduit la lutte, exprimée ici comme en cent autres lieux, de l'ange et du démon à l'entour du cierge et de Geneviève elle-même. Ce combat, que suggèrent les œuvres de l'art, nous dévoile le Malin s'introduisant, pour son œuvre de destruction et de mort, jusque dans la nature des hommes.
On peut rapprocher par là sainte Geneviève et sainte Gudule qui, elle aussi, fit par la prière intercession pour que sa lanterne, soufflée par le démon, se rallumât lors de dévotions nocturnes. Cette légende ressemble trop à celle de Geneviève pour ne pas en être inspirée.

Vitrail d'Emile Hirsch à Saint-Severin, Paris

En outre, cet épisode a inspiré la verrière de Saint-Julien-du-Sault, dans l'Yonne, ainsi que des vitraux de Saint-Martin-ès-Vignes à Troyes, de Montmorency et de Saint-Etienne-du-Mont à Paris.

Dans cette dernière église, Riquier et Steinheil lui-même ont consacré à la geste génovéfaine une suite de vitraux en 1869 et donc postérieurement à la réalisation de celle du cloître de Notre-Dame de Paris. On retrouve dans la deuxième verrière Geneviève qui rallume le cierge, tenu ici par une de ses compagnes.



Procession de la chasse de sainte Geneviève : Saint-Etienne-du-Mont, Paris

On sait, par d'autres représentations, comment la sainte a délivré des hommes possédés par Satan : elle le fit, notamment, pour le salut d'un chantre pris de folie en l'église Saint-Martin de Tours. Ici, le saint personnage fait, par la prière, intercession pour que l'ange rallume aussitôt la lanterne éteinte par le démon. Ainsi le bien l'emporte-t-il sur le mal et jamais la source de la lumière ne se consume et, moins encore, ne se tarit.

[23] … cs Saliens (457 – vers 481), …

Le service de la cité des hommes est la deuxième préoccupation de la sainte.
Service de la bienfaitrice d'abord. Les épisodes à l'entour de la disette et de l'approvisionnement en blé en témoignent avec force, sous les images du naufrage écarté et de la récolte protégée des méfaits des intempéries.
S'agissant du rôle de bienfaitrice, le parallèle avec Jeanne d'Arc a été souvent traité et, du reste, des contaminations cultuelles, hagiographiques et iconographiques ont pu être observées.
Service du bâtisseur ensuite. On a vu la place toute centrale qu'occupe la construction de l'église sur le tombeau de saint Denis, l'évêque martyr.
Service de la bonne conseillère enfin, la sainte distribuant, pour leur profit, une certaine sagesse à la cité, à ses chefs, à ses hommes et à ses femmes.

La troisième activité que les vitraux démontrent de façon répétée, ainsi que par évocation ou suggestion, n'est autre que l'activité miraculeuse.

Activité ante mortem, ici largement développée : guérison de la cécité maternelle et des deux aveugles troyens, guérison de l'infirme, résurrection de l'enfant catéchumène, épisodes de la cruche remplie d'eau, des portes de la ville qui s'ouvrent d'elles-mêmes, des éléments naturels qui se soumettent et, bien sûr, du cierge toujours et encore rallumé.

Le sujet du troisième vitrail, gifle et guérison, sera traité, en 1876, par Emile Hirsch sur une verrière de l'église Saint-Séverin, à Paris.

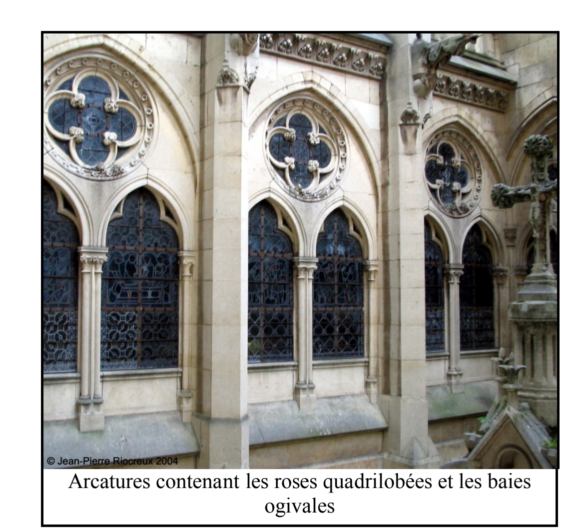
On y retrouve, sous une architecture décorative, la scène de la guérison représentée au centre et, sur la partie droite, un évêque qui est sans nul doute saint Germain. A gauche, la fontaine où Geneviève a puisé l'eau qu'elle a rendue miraculeuse est représentée. Le thème est aussi présent dans la première verrière de Saint-Etienne-du-Mont : on y retrouve une image comparable à celle du coté droit de notre vitrail numéro trois.

Activité post mortem, suggérée par la dix-huitième œuvre, montrant la procession de la châsse et qu'illustreront, plus tard, le sauvetage de Paris menacé des eaux et la guérison du « mal des ardents ». Cette procession de la châsse est présente encore à Saint-Etienne-du-Mont puisque c'est l'église où les reliques de la sainte sont conservées. Le vitrail dépeint cette scène qui se déroule devant l'église.

Piété, bienfaisance, miracles : les vitraux de la sacristie couvrent dans toute son étendue et le personnage et la fonction essentielle d'intercession qui est la sienne entre le monde des hommes et la cité divine. Cette couverture générale et généreuse nous vaut des recouvrements, d'une part avec d'autres saints personnages, d'autre part, au sein même de l'hagiographie et de l'iconographie génovéfaines, avec des œuvres de divers artistes et d'époques variées.

L'analyse des thèmes et les rapprochements effectués nous ont montré à nouveau que les artistes de ces dix-huit vitraux ont cherché à se référer autant que faire se pouvait, aux œuvres et aux inspirations médiévales. Ce faisant, n'ont-ils pas répondu à la commande de Viollet-le-Duc et des maîtres de l'ouvrage : aller au plus près des commencements ?

Ce même souci des maîtres de l'ouvrage, cette même préoccupation du maître de l'œuvre valaient, à n'en pas douter, pour la facture elle-même.



Arcatures contenant les roses quadrilobées et les baies ogivales

Y a-t-il été semblablement répondu ?

La technique



Face extérieure du vitrail n°17

Les vitraux remplissent des baies ogivales mesurant 79 cm sur 204 cm. (cf. Fig. 19) Leur partie supérieure comporte des jambettes qui donnent au vitrail une forme en lancette. Ces baies ogivales géminées ainsi que les roses quadrilobées les surmontant sont elles-mêmes inscrites dans une arcature, ogivale elle aussi, de plus grande dimension. Seule l'arcature centrale située du coté sud du cloître comporte une rose à six lobes plus importante.

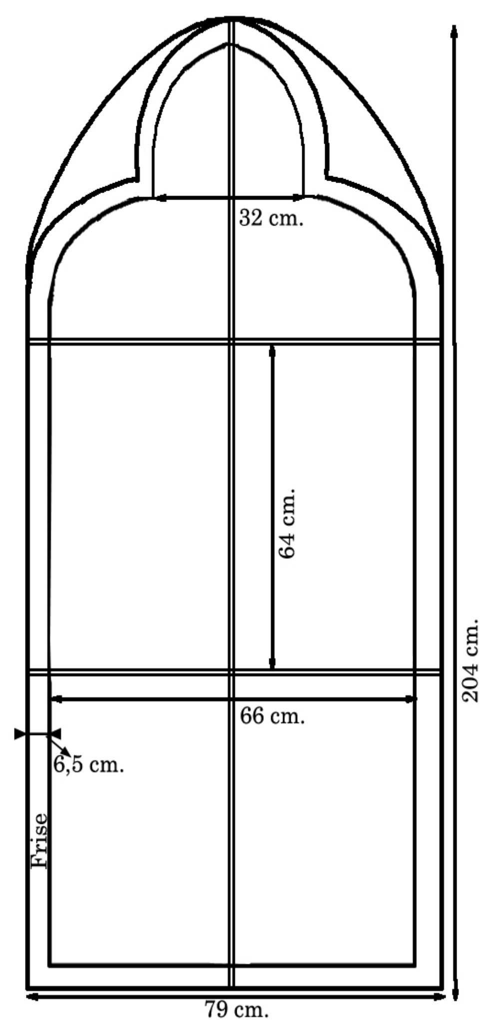
Cette rose est constituée de treize panneaux : un panneau central entouré d'une barlotière ronde, six panneaux consolidés par des vergettes inscrits dans les lobes et six formant les coins entre ceux-ci.
Les roses quadrilobées sont construites sur le même modèle et comportent donc neuf panneaux.



Armature d'un vitrail des salles du Trésor

Les baies ogivales comptent quant à elles huit panneaux chacune. La lancette est constituée de six panneaux à vergettes horizontales. Ces panneaux sont montés par deux horizontalement et par trois verticalement. On trouve en plus deux petits panneaux dans les coins entre la lancette et l'ogive.

Fig. 19 : Schéma des verrières.



Cette composition en panneaux est inhérente à la technique du vitrail au plomb. En effet, le poids du panneau de vitrail, monté en plomb, est considérable et réaliser des panneaux de plus d'un mètre carré reviendrait à s'exposer à une trop grande fragilité. Le panneau risquerait de plier sous son propre poids et deviendrait difficilement transportable. Le découpage en panneaux est bien sûr dû aussi à la forme des baies qui impose différentes formes de découpage de l'espace vitré.

Il est intéressant ici de souligner que les vergettes et barlotières de ces vitraux sont installées de façon traditionnelle, c'est à dire qu'elles sont parallèles au sol ou aux côtés verticaux des baies et se croisent à angle droit. En effet, les vitraux tout proches des salles du Trésor n'ont pas la même armature. On y a installé des petites barres de fer épousant la forme des plombs et qui sont ainsi invisibles de l'intérieur.

En revanche, dans le cloître, Steinheil et Gérente ont respecté les techniques ancestrales.

Louis Charles Auguste Steinheil a donc sans doute commencé par se rendre dans le cloître afin de repérer la lumière qui y régnait, comme c'était la coutume avant de dessiner les cartons. Ceux-ci sont des représentations en taille réelle des vitraux, qui incluent non seulement le dessin de la scène ou de la décoration mais aussi les couleurs indiquées par une lettre et un chiffre, ainsi que la position et l'épaisseur des plombs.

Alfred Gérente aura ensuite procédé à la coloration, c'est à dire choisi les verres teintés dans la masse qui correspondent aux couleurs voulues et mentionnées sur le carton.

Ici, les vitraux sont constitués de verre coulé. Il s'agit de verre qu'on a versé sur une table pour lui donner une épaisseur constante. Ce verre est translucide ; il laisse passer la lumière, mais ne permet pas que l'on puisse voir à travers, contrairement au verre soufflé selon la technique des siècles précédents.

Voyons comment procède l'artiste ayant acheté les verres décrits précédemment.

Le verrier découpe d'abord des patrons pour chaque morceau de verre d'après un carton sur papier reporté sur un calque. Il utilise

pour cela des ciseaux à trois lames qui enlèvent une bande de papier de l'épaisseur des plombs. On procède alors à la coupe des verres : on pose les feuilles de verre sur la table et on le découpe suivant les patrons avec une pointe en diamant. Aux origines, on utilisait un fer rouge faisant éclater la matière ; aujourd'hui, les pointes au tungstène sont les instruments les plus utilisés. On peut encore corriger cette coupe en «grugeant » les bords avec une pince (en faisant éclater, sur les bords, le surplus de matière).
Après la découpe, interviennent la peinture et la cuisson. Les vitraux sont peints avec un enduit dont les formules n'ont que très peu varié dans leur principe :

1) un oxyde de fer ou de cuivre, brûlé et broyé, servant de colorant ;
2) de la « fritte », c'est-à-dire un verre fusible broyé très menu, servant de fondant ;
3) un liquide permettant d'agglutiner ces matières.

Gérente a utilisé le procédé de la grisaille sur ces vitraux. Il s'agit d'un oxyde de fer mélangé à de la « fritte » qu'on applique sur le verre avec un pinceau. On enlève ensuite cette peinture pour obtenir un modelé. Cette technique a été abondamment utilisée ici pour les vêtements, les visages, les bâtiments ou les végétaux, ainsi que pour les légendes qu'on trouve au bas de chaque scène.
Le verrier s'est aussi servi du jaune d'argent. Le procédé consiste, comme pour la grisaille, à appliquer une peinture sur le verre. Cependant, dans ce cas, on mélange de l'oxyde d'argent au verre pilé et on peint du coté extérieur de la verrière. On utilise le jaune d'argent pour avoir deux couleurs sur un même verre : la jaune et une autre. Ici Gérente a utilisé ce procédé pour les habits des évêques et des prêtres, les langes de Geneviève et sa robe ainsi que le seau du vitrail 17. Le verre est ensuite chauffé pour que la peinture adhère.

Les morceaux de verre de différentes couleurs sont ensuite assemblés et maintenus entre eux par des baguettes flexibles de plomb en forme de H majuscule ajustées avec précision aux verres et soudées ensemble à l'étain. Ainsi pratiquait-on à l'époque gothique. Certains de ces plombs ont pour fonction de souligner des contours, d'autres de séparer en deux une surface de verre trop importante. Ces derniers, les plombs de jonction, peuvent paraître fâcheux pour certains artistes verriers qui estiment qu'on doit les dissimuler le plus possible en modifiant le dessin de la scène, de manière à les faire passer dans une branche d'arbre par exemple.

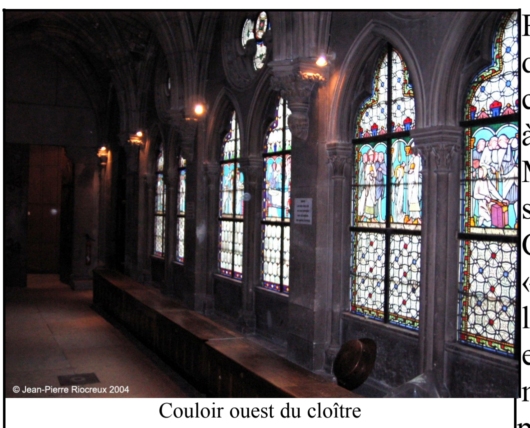
Le vitrail 16 est assez intéressant quant au verre. On doit y remarquer le fond de la scène. C'est un fond bleu parsemé de gouttes de pluie. Représenter la pluie est peu fréquent dans les vitraux anciens et même dans les compositions du XIXe siècle. Ici, les gouttes ont été obtenues comme les autres dessins grâce à la technique de la grisaille.

On remarquera aussi le travail important sur la couleur qui a été réalisé pour cet ensemble de vitraux. Les artistes ont ici appliqué les principes de Viollet-le-Duc, qui leur avait commandé ces verrières, et qui donnait une grande importance à la couleur dans le vitrail, ainsi que nous l'avons souligné plus haut.

Nous observerons d'abord les motifs géométriques des roses quadrilobées et ceux qui entourent les scènes historiées des lancettes.
Il faut en premier lieu voir que les verres de couleur ne sont pas contigus avec les montants de la baie. Ainsi, la couleur n'est pas altérée par le noir du mur.
Les couleurs employées sont peu nombreuses et leur intensité est atténuée par le blanc quand la bordure du vitrail est très colorée ou par une couleur claire dans les autres cas.

Quant aux représentations de la cité situées au dessus des scènes, et qui elles aussi comportent peu de couleurs différentes, elles permettent d'équilibrer les teintes du vitrail.
Les motifs en grisaille donnent plus de lumière et font porter le regard sur les scènes importantes.
Ces scènes sont toutes dépeintes sur un fond bleu clair qui permet de détacher par-dessus et de mettre de la sorte en valeur des formes plus claires ou plus foncées.
On peut s'étonner de la couleur des nimbes autour des têtes des saints. Ils sont plus souvent rouges que jaunes et on en trouve même des verts. Là encore, les artistes ont sans doute voulu équilibrer les teintes en contrebalançant le bleu dominant par le rouge. De même, quand on a trop de rouge, on peut voir des nimbes verts.
Observons aussi que les dessins sont toujours bien proportionnés et assez fins, contrairement à certains vitraux antérieurs prévus pour être regardés d'une certaine distance et dans lesquels des traits sont grossis ou exagérés pour pouvoir être vus et compris. Ici, les verrières se trouvant à hauteur d'homme, Steinheil et Gérente n'ont pas dû recourir à ce stratagème.

Conclusion



Couloir ouest du cloître

Relisons les développements consacrés par Emile Mâle à l'iconographie du Moyen Age et à ses sources d'inspiration.[24]

Cet âge vit avec les saints.

« La cathédrale compte les siècles non par les empereurs ou les rois, mais par les saints. Elle proclame par ses verrières et ses statues que, depuis l'avènement de Jésus-Christ, il n'y a pas d'autres grands hommes que les docteurs, les confesseurs et les martyrs. »[25]

Les saints, avons-nous vu, font patronage, intercession, miracle. Ils sont aussi relais et transition entre le peuple chrétien et Dieu. « On comprend pourquoi tant de vitraux leur furent consacrés. Le peuple ne se lassait pas de voir ses protecteurs, ses amis, tous ceux avec qui il était plus familier qu'avec Dieu. »[26]

On les offrait donc à sa vue, à son admiration et à sa dévotion. On lui présentait de préférence une série de tableaux faisant continuité narrative de la vie des saints personnages. Les maîtres verriers, notamment, adoptèrent fréquemment ce parti.

Ils le traitèrent dans l'éclat de la couleur, mais dans la sobriété du cadre : environnement sommaire, valant surtout comme symbole, coloris parfois vifs, mais appelant au regard sur la figure centrale, et non pas à la dispersion de l'attention.

« Il n'y a qu'un petit nombre de personnages dont la mimique est extrêmement nette… Le décor est réduit à l'indispensable : un arbre, une porte de ville, des traits ondulés qui figurent les fleuves et la mer… aucune couleur locale… Nul désir de s'échapper du sujet. »[27] Emile Mâle se réfère ici à la vingtaine de médaillons consacrés, dans la cathédrale de Chartres, à la vie de saint Eustache.

Dans cette entreprise, les verriers médiévaux entendaient charmer et enseigner un « peuple enfant ».[28]

N'est-ce pas aussi le parti qu'ont choisi Viollet-le-Duc, Steinheil et Gerente pour les dix-huit vitraux de la sacristie nouvelle à l'église cathédrale de Paris ?

Il se trouve que le seul « peuple » appelé à porter, dans l'ordinaire des jours, ses regards sur leur œuvre, c'est une petite cohorte de clercs et de laïcs : archevêque, recteur-archiprêtre, chanoines, chapelains, desservants et ceux qui les assistent.

Il serait peut-être intéressant justement que ces vitraux soient visibles pour les visiteurs de la cathédrale. En effet, ils sont

[24] **L'art religieux du XIIIe siècle en France : Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration,** Mâle, Emile ; Armand Colin, Paris, 1923.

[25] Ibid.,p.269.

[26] Ibid.,p.274.

[27] Ibid.,p.284.

[28] Ibid.,p.280.

vraiment inscrits dans le monument par leur iconographie mais aussi par leur emplacement autour de ce cloître, point central de la partie construite par Viollet-le-Duc.
On peut voir dès aujourd'hui six vitraux dans les salles visitables du Trésor. Ne serait-il pas souhaitable de permettre aux touristes et visiteurs d'en comprendre le sens par l'observation de tout l'ensemble historié ?
En outre, l'accès à l'intégralité du cloître pourrait donner une autre dimension à la visite de Notre-Dame. On appréhenderait sans doute mieux ainsi l'histoire des bâtiments et leur évolution depuis le XIIe siècle jusqu'au XIXe et aux travaux de Viollet-le-Duc.

Il est vrai cependant que cette extension du périmètre visitable nécessiterait des aménagements importants pour assurer le respect des règles de sécurité dans les lieux publics ainsi que la circulation des nombreux touristes. De plus, les couloirs faisant le tour du cloître sont pour le moment utilisés par les prêtres et les employés du sanctuaire qui y passent très souvent pour aller de la sacristie au lieu de prière. Le passage de visiteurs serait-il compatible avec l'actuelle utilisation des lieux ?

Ainsi, avant tout changement de disposition, il faudrait se pencher sur cette question : comment concilier les deux vocations de l'édifice, lieu de culte et patrimoine national ?

Bibliographie

Alfred Gérente et le vitrail archéologique à Carcassonne au milieu du XIXe siècle, Suau, Jean-Pierre ; in Congrès archéologique de l'Aude, p. 629-945, 1973.

Conservation et restauration du vitrail, Bougrain-Dubourg, Robert, Lefèvre, Françoise ; in Restauration et Restitution du Beau : Château Prieuré de Pommiers-en-Forez : 15 juin – 15 novembre 2004, pp 68-73, Conseil Général de la Loire en Rhône-Alpes – Délégation à la culture, Saint-Etienne, 2004.
ISBN en cours.

Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIeme au XVIeme siècle par E.Viollet-le-Duc Architecte, Viollet-le-Duc, Eugène ; Bibliothèque de l'image, Paris, 1997.

Histoire de la Peinture sur verre, d'après ses monuments en France, Lasteyrie (de), Ferdinand ; F. Didot, Paris, 1852-1853.

Histoire de l'architecture française (Tome 1), Erlande-Brandenburg, Alain ; Editions du Patrimoine, Mengès, Paris, 1995.
ISBN 2-856203671

Iconographie de l'art chrétien, Réau, Louis ; Presses Universitaires de France, Paris, 1958.

L'architecture religieuse en France à l'époque gothique : ouvrage posthume publié par les soins de M. Marcel Aubert, professeur d'archéologie à l'Ecole de Chartres, Lasteyrie (de), Robert ; Paris, Auguste Picard, 1927.

L'art religieux du XIIIe en France : étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration : cinquième édition revue et corrigée, Mâle, Emile ; Librairie Armand Colin, Paris, 1923.

L'art d'accommoder les vitraux : les modèles dans l'atelier Gérente, Gatouillat, Françoise ; in Bulletin ICOMOS, Numéro Hors Série, Le Vitrail comme un tout.

Le Vitrail en France, Aubert, Marcel ; Larousse, Paris, 1946.

Le Vitrail Gothique, Grodecki, Louis, Brisac, Catherine ; Office du Livre, Fribourg, 1984.

Le Vitrail Roman, Grodecki, Louis ; Office du Livre, Fribourg, 1977.

Le Vitrail, Brisac, Catherine ; Editions de la Martinière, Paris, 1994.

Le Vitrail, Vocabulaire typologique et technique, Blondel, Nicole ; Imprimerie Nationale, Paris, 1993.

Le guide du Patrimoine: Paris, Pérouse de Montclos, Jean-Marie ; Ministère de la Culture - Hachette, Paris, 1994.

Les bâtisseurs d'avenir, Leniaud, Jean-Michel ; Fayard, Paris, 1998.
ISBN 2-213-60168-2

Les bâtisseurs des cathédrales gothiques, Recht, Roland ; Editions Les musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 1989.
ISBN 2-901-833-01-2

Notre Dame de Paris, Erlande-Brandebourg, Alain ; in Les lieux de mémoire, III Les France, 3, de l'archive à l'emblème, sous la dir. de Pierre Nora, pp. 358-401, Gallimard, Paris, 1992.
ISBN 2-07-072304-6

Notre Dame de Paris, Perrier, Jacques, préf. Riocreux, Jean-Yves ; Association Maurice de Sully, Paris, 1998.

Paris. La cathédrale Notre-Dame, Crépin-Leblond, Thierry ; Monum, Editions du Patrimoine, Paris, 2000.
ISBN 2-85822-364-5

pedagogie.ac-toulouse.fr/culture/divers/chantsvitraux.htm : *description de l'art du vitrail au XIXe siècle.*

Sainte Geneviève de Paris, Dubois, Jacques (Dom), Beaumont-Maillet, Laure ; Beauchesne, Paris, 1982.
ISBN 2-7010-1053-5

Thévenot, Coffetier, Steinheil, restaurateurs des vitraux de la cathédrale de Bourges (1845-1858), Boulanger Karine ; in Bulletin Monumental, Vol. 161, N°4, PP. 325-352, Société Française d'Archéologie, Paris, 2003.

Viollet-le-Duc, Midant, Jean-Paul ; Parangon - L'avanturine, Paris, 2001.
ISBN 2-84190-068-1

www.art-memoires.com/lettre/lm1820/20dadovitrail.htm : *Un article de Danièle Doumont du mois d'avril 2002 brosse un rapide aperçu de la technique du vitrail traditionnel.*

www.cathedraledeparis.com : *Le site de la cathédrale Notre-Dame de Paris comporte des informations sur sa construction, son histoire, les objets qu'elle contient. Il permet de se faire une idée de la façon dont elle est perçue par les chrétiens d'aujourd'hui.*

www.centre-vitrail.org : *Développement de l'histoire et de la technique du vitrail.*

www.culture.gouv.fr : *Le site du Ministère de la culture apporte des informations par ses trois bases de données, Mérimée, Palissy et Mémoire.*

www.idverre.net : *Les techniques anciennes et particulières de l'art du vitrail sont détaillées.*

www.insecula.com : *"Fruit de sept années de travail, la base documentaire d'Insecula couvre l'histoire de la création, de l'âge de fer à aujourd'hui. Elle rassemble des oeuvres provenant de centaines de musées, monuments, sites archéologiques et villes à travers le monde."Description, historique, liens vers des œuvres en rapport et photos.*

www.saint-gobain-glass.com : *Le site de la Verrerie de Saint-Just apporte des informations sur les techniques de fabrication du verre soufflé ainsi que des photos montrant les différentes étapes de cette fabrication.*

www.structurae.info/fr/ : *Biographie d'Eugène Viollet-le-Duc.*

www.structurae.info/fr/ : *Ce site offre des informations sur les ouvrages d'art et d'autres oeuvres de la construction, du génie civil ou de l'architecture dans le monde entier et au fil du temps. Liste des personnes ayant contribué à la construction et restauration de la cathédrale avec des liens vers des pages les concernant. Chronologie de la construction. Liste de liens et d'ouvrages pertinents.*

www-bsg.univ-paris1.fr/la_reserve/expo/ : *L'iconographie de sainte Geneviève et son évolution sont étudiées en rapport avec des enluminures.*

Merci

Je tiens à remercier chaleureusement :

Monsieur Joël Mone, maître verrier à l'atelier Vitrail Saint Georges de Lyon, pour ses explications claires et précises sur la technique du vitrail

Le Père Patrick Jacquin, recteur-archiprêtre de la cathédrale Notre-Dame de Paris, qui m'a toujours ouvert les portes de Notre-Dame

Les **sacristains** et les **employés** de la cathédrale pour leur aide et leur amitié

Monseigneur Jean-Yves Riocreux qui m'a introduit auprès des prêtres et du personnel de la cathédrale